نظرية الشعر عند ابن سينا

بقلم الدكتور

قاسم المومني

دائرة اللغة العربية ـ جامعة اليرموك
اربد ـ الاردن

عندما اسبغ الدارسون ـ القدماء والمحدثون ـ على ابن سينا لقب الشيخ الرئيس ؛ فقد كانوا يقدرون له مكانه المميز بين اساطين الفلسفة الاسلامية امثال الكندي ؛ « فيلسوف العرب والاسلام » والفارابي « المعلم الثاني » وابن رشد « الشارح » ويتحسون دوره اللافت في اغناء الفكر الانساني ويضعون في تقديرهم ان الالقاب انما ترمز الى مكانة اصحابها المتميزة في معارف ازمانهم وامصارهم .

ومن المؤكد ان ابن سينا ما كان له ان ينال اللقب الذي عرف به لولا جملة عوامل منها أن الرجل قد استوعب كل ما كتبه اسلافه ؛ وافاد منها كل الافادة فيما يتصل بالجوانب المتعددة للفلسفة بشكل عام ، وفيما يتصل بالشعر والخطابة بوجه خاص ؛ ومنها ان الفيلسوف قد حاول ان يجمع بين الشرح والترجمة والتلخيص والتصنيف ؛ بل انه اجتهد ـ قدر استطاعته ـ ان يتجاوز اسلافه ويصل الى ما لم يصلوا اليه ويعالج مشاكل لها ثقلها في تاريخ النظرية الشعرية ؛ بل انه ينفرد بميزة هامة هي محاولته اقامة توازن بين عناصر اربعة لا يمكن اكتمال اية نظرية شعرية دونها ؛ اعني العالم الخارجي ؛ المبدع ؛ النص ؛ المتلقي .

ان نقطة الانطلاق التي يمكن ان نبدأ منها في فهم تامل ابن سينا لماهية الفن الشعري ومهمته وادائه هي « التخييل » وهو نفس المصطلح الذي كان مستخدما بين معاصريه التدليل على الابعاد النفسية للمحاكاة الشعرية .

ولعلي في حاجة الى القول ان البحث في طبيعة التخييل الشعري ووظائفه يقتضي البحث في طبيعة التخييل الشعري ووظائفه ؛ وذلك لان خطوات البحث الثاني ونتائجه ليست الا مقدمات منطقية يترتب عليها خطوات البحث الاول ونتائجه . وليست ثمة نقطة تصلح للبدء في الحديث عن تصور ابن سينا للتخيل خير من الحديث عما توصل اليه في دراساته لقوى النفس الدراكة .

يفترض ابن سينا وجود قوتين للنفس : الاولى متحركة والثانية مدركة . وتنقسم الاخيرة الى قوة تدرك من خارج وهي الحواس الخمس الظاهرة التي تدرك صور المحسوسات الخارجية نتيجة لانفعال يقع على عضو الحس من الشيء المحسوس . وقوة تدرك من داخل وتنقسم الى خمس حواس او قوى باطنة ؛ تناظر الحواس الظاهرة في العدد وتغايرها في طبيعة العمل . فاذا كانت الحواس الظاهرة تنفعل من مؤثرات خارجية ولا تدرك صور المحسوسات بغير حضور المحسوسات ذاتها ؛ فان الحواس او القوى الباطنة تنفعل من مؤثرات داخلة وتدرك صور المحسوسات حتى لو كانت المحسوسات ذاتها غائبة الا ان صور المحسوسات تكون مخزونة عندها ؛ ومن ثم فلا تحتاج الى حضورها(١) .

اما اول هذه القوى الباطنة فهو الحس المشترك ؛ وهو بمثابة قوة تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة في الحواس الخمس المتادية اليه »(٢) وهو بمثابة قوة هي مركز الحواس ؛ ومنها تتشعب الشعب ؛ واليها تؤدي الحواس »(٣) ومعنى ما يقوله ابن سينا ان الحس المشترك هو

الذي تتجمع لديـــه الاحساسات المختلفة فيميز بينها ويجمعها ويؤلفها في آن ، على نحو لا يمكن أن يتم دونه عملية الادراك ؛ وعلى هـذا الاساس يمكن القول بان للحس المشترك وظائف عدة اولها : التميز بين محسوسات الحواس الخمس المختلفة. وثانيها الجمع بين المحسوسات في مجموعات ترتبط اجزاءها بعضها ببعض على حسب علاقات خاصة بينها . وثالثها ادراك المحسوسات المشتركة التي لا تخص حاسة بعينها وانما هي مشتركة بين الحواس جميعا مثل الحركة التي يشترك في ادراكها البصـر والسمع واللمس . ورابعهـا ادراك المحسوسات التي بالعرض او ما يسميه علماء النفس المحدثون الادراكات الحسية المكتسبة مثل ادراكنا للحرارة بمجرد رؤيتنا النار لما بين الاثنين من علاقة مصاحبة(٤) .

وثاني هذه القوى « الخيال والمصورة » وهي بمثابة خزانة للحس المشترك تقتصر وظيفتها على مجرد حفظ ما يقدمه لهـا دون ان يكون لهـا أي فعل او تصرف فيما تحفظ سـواء بالتفريق او الجمع والتركيب ؛ او هي كما يقول الشيخ الرئيس « تحفظ ما قبله الحس المشترك مـن الحواس الجزئية الخمس وتبقى فيـه بعـد غيبة المحسوسات »(٥) .

اما القوة الثالثة فهي المتخيلة والمفكرة وهي قوة من شأنها ان « تركيب بعض ما في الخيال مع بعض وتفصيل بعضه على بعض بحسب الارادة »(٦) ومعنى ما يقوله ابن سينا ان هذه القـوة هي التي بها نستعيد الصور والمعاني ، ونفرق بينهـا في عمليات التفكير والابتكار .

اما القوة الرابعة فهي القوة الوهمية والظانة، وهي قوة « تدرك المعاني غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات الجزئية كالقوة الموجودة في الشـاة الحاكمة بان هذا الذئب مهروب عنه وان الولد هو المعطوف عليه ، ويشبه ان تكون هي ايضا المتصرفة في المتخيلات تركيبا وتفصيلا »(٧) . وهي قوة تتميز بالسيطرة والتحكم مما يجعل ابن سينا يصفها بانها « الحاكم الاكبر » الذي يظهر حكمه في هيئة انبعاث تخيلي من غير ان يكون ذلك محققا ؛ وهذا مثل ما يعرض للانسـان من استقذار العسل لمشابهته المرار ، فان الوهم يحكم بانه في حكم ذلك وتتبـع النفس ذلك الوهـم وان كان العقـل يكذبـه . والحيوانات واشباهها من الناس انما يتبعـان في افعالهم هذا الحكم من الوهم »(٨) وعلى الجملة فان « الوهم السلطان في حيز القـوى المدركة »(٩) .

ومعنى هذين النصين أن الحكم الذي يصـوره الوهم ليس حكما فصلا كالحكم العقلي ؛ وانما هو « حكم تخيلي » لا يتم دون المتخيلة ولا يفارق مـا هو حسي وحركي ؛ الا انه ــ مع ذلك ــ المصـدر الاساسي الذي تنبعث منه الافعال الحيوانية وكثير من افعال الانسان . ويتجلى ذلك في أن « القـوة المحركة » لا تتحرك الا عند اشارة حازمة من القوة الوهمية باستخـدام المتخيلة ؛ وعلى ذلك يصبح الوهم هو الباعث على الافعال والحركات ؛ ومركز الارادة ؛ ومصـدر الاوامر والاحكام لمعظم افعـال الانسان(١٠) .

اما القوة الخامسة فهي القـوة « الحافظة الذاكرة » وهي قوة تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعـاني غير المحسوسة في المحسوسات الجزئية »(١١) وهي قوة تقـوم بنفس الدور الذي تقوم به « المصورة أو الخيـال للحس المشترك » وكما ان للحس خزانة هي المصورة كذلك للوهـم خزانة تسمى الحافظة والمتذكرة »(١٢) ومعنى ذلك انها مجرد خزانة للحفظ فحسب ولا يمكن اعتبارها قوة مدركة على سبيل الحقيقة . ويرى ابن سينا في موضـع من القسم الخـاص بالنفس من كتـاب الشفاء ان القوة الحافظة الذاكرة لها وظيفة اخرى غير الحفظ وهي الاستحضـار او التذكر . وعلى هذا الاساس ينتهي الى راي مؤداه ان هذه القـوة تسمى حافظة لصيانتها ما فيها وتسمى «متذكرة» لسرعة استعدادها لاستثبات ما يؤدي اليهـا واستعادته اذا فقد ، وهذه القوة تسمى ايضـا متذكرة ، فتكون حافظـة لصيانتها ما فيهـا ، ومتذكرة لسرعة استعدادها لاستثباته والتصـور به مستعيدة اياه اذا فقد »(١٣) . غير ان هناك من يرى ان ابن سينا يقصر دور هذه القوة على الحفظ فحسب ، ومن ثم يصبح الاستحضار او التذكـر وظيفة للقوة المتخيلة بالاشتراك مع الوهم والحس المشترك . وفي النهاية يتحـدد مفهوم ابن سينـا للتذكر في انه تمثل الصور المحفوظة في المصورة في الحس المشترك ، وهـي القـوة المدركـة لصـور المحسوسات . وتمثل المعاني المحفوظة في الحافظة في الوهم ، وهو القوة المدركة للمعاني »(١٤) وجلي التشابه الواضح بين التخيل والذاكرة من حيث المهمة ؛ ولا يصبح ثمـة فارق بينهما الا من حيث علاقة كل منهما بالزمن ؛ ذلك لان الذاكرة تستعيد الصور والمعاني من حيث انهـا صـور ومعـان تم ادراكهـا في الماضي . اما التخيـل فانـه يستعيـد الصور والمعاني بدون أن يصاحب استعادتها ادراك

الزمان والماضي ، فهو يدركها من حيث هي صور او معان موجودة الآن فقط »(١٥) .

مما تقدم يمكن القول ان عملية الادراك تنطلق من الحس المشترك الذي يرسل ما انطبع فيه من صور الى القوة التي تعقبه ــ الخيال او المصورة ــ وهذه بدورها تقدمها الى القوة التي تليها ــ المتخيلة او المفكرة ــ التي تؤلف بينها تاليفا ابتكاريا ، فاذا انتهت من عملها اسلمته الى الوهم ، ليستخرج بدوره المعاني الجزئية الناجمة عن هذا التاليف ، فاذا فرغ من ذلك حفظ عمله في القوة الاخيرة ، ولكن الادراك لا يسلك دائما هذا الطريق المتدرج المتصاعد ، اذ قد يحدث العكس ، وتبدا الحركة من الوهم وتنتهي في الحس المشترك . وينتهي ذلك في النهاية الى العلائق المتبادلة التي تربط بين القوة الدراكة الباطنة ، تلك العلاقة التي جعلت ابن سينا يشبه الحس المشترك والمصورة او الخيال ــ من ناحية ــ بالمرايا المتقابلة ، التي تعكس كل منها الضوء الواقع عليها على المرآة التي تقابلها(١٦) وجعلته ــ من ناحية ثانية ــ يصف القوة الوهمية بقوله « ويشبه ان تكون القوة الوهمية هي بعينها المفكرة والمتخيلة والمتذكرة وهي بعينها الحاكمة ، فتكون بذاتها حاكمة وبحركاتها وافعالها متخيلة ومتذكرة ، فتكون متخيلة بما تعمل في الصور والمعاني ، ومتذكرة بما ينتهي اليه عملها ...... ولا تمنع ان تكون الوهمية بذاتها حاكمة متخيلة ، ذاكرة »(١٧) ومعنى ما يقوله الشيخ الرئيس ــ كما افهم منه ــ أن افعال هذه القوى متلاحقة ، فالتذكر موقوف على فعل المتخيلة ، والمتخيلة تستخدم في افعالها المصورة والحافظة ، والمتوهمة تستخدم المتخيلة ، ولها نوع من السيطرة على جميع افعال القوى الباطنة .

ومن الملاحظ ان القوة المتخيلة تتوسط قوى الادراك الباطنة ، اذ يقع قبلها في الترتيب ــ لا الاهمية ــ الحس المشترك والخيال او المصورة ، وتعقبها القوة الوهمية الظانة او القوة الحافظة الذاكرة ومن هذه الناحية نستطيع ان نقول ان القوة المتخيلة تتوسط بين الحس والعقل ، فاذا كان طرفا النفس المتباعدان هما الحس والعقل فان قوة التخيل تتوسط بينهما وتربط ما بين هذين الطرفين المتباعدين ، الامر الذي يجعل عملها يتسم بسمتين ، وهما الحسية والتجريد .

قد نصادف اشارات الى هاتين السمتين في كتابات الفارابي(١٨) ، وقد يرتد بعض هذه الاشارات الى اصولها الارسطية الاولى(١٩) ، ولكنهما لا تتضحان كل الوضوح الا عند الشيخ الرئيس . أما الصفة الاولى ــ الحسية ــ فان ابن سينا يتحدث عنها بقوله « ان الوهم والتخيل ...... لا يحصران في الباطن صورة انسانية صرفة ، بل على نحو ما يحس من الخارج ، مخلوط بزوائد وغواش ، من كم وكيف واين ووضع»(٢٠) أما عن الصفة الثانية فان ابن سينا يرى ان المحسوسات المدركة التي تتلقاها القوى الدراكة الباطنة عن الحس الظاهر ترتقي في درجات التجريد تبعا لارتقائها في هذه القوى الباطنة من جهة ، وتبعا لتباعدها عن الحس الظاهر من جهة ثانية .

واذا تحولنا من الحس الظاهر الى قوى الادراك الباطنة . وجدنا درجة التجريد ترتقي شيئافشيئا . ورأينا ان القوة المتخيلة تجرد الصور تجريدا اشد من تجريد الحس . فالحس لا يحفظ صور المحسوسات الا بمقدار ما هي ماثلة امامه . اما القوة المتخيلة فانها تحفظ المحسوسات ، وتستحضرها بعد غياب المحسوسات ذاتها . ومرد ذلك ان القوة المتخيلة اكثر قدرة على التفريد والتجريد من الحس . ويوضح ابن سينا ذلك بقوله ان الشيء المحسوس تغشاه غواش « لو ازيلت لم تؤثر في كنه ماهيته ، مثل اين ، ووضع ، وكيف ، ومقدار بعينه ...... والحس يناله من حيث هو مغمور في هذه العوارض التي خلقت بسبب المادة التي خلقت منها ، لا يجرده عنها ، ولا يناله الا بعلاقة وضعية بين حسه ومادته ، ولذلك لا تتمثل في الحس الظاهر صورته اذا زال . واما الخيال فيتخيله مع تلك العوارض ، لا يقدر على تجريده المطلق عنها ، لكنه يجرده عن تلك العلاقة المذكورة التي تعلق بها الحس ، ولذلك فهو يتمثل صورته مع غيبوبة حاملها »(٢١)

واذا كان الحس الظاهر لا يجرد الصورة عن المادة تجريدا تاما ولا يجردها عن لواحق المادة ، فان الخيال يجردها من المادة تجريدا تاما . ولكن لم يجردها البتة عن لواحق المادة لان الصورة التي في الخيال « هي على حسب الصورة الحسية ، وعلى تقدير ما وتكييف ما ووضع ما »(٢٢) ومعنى ذلك ان صور التخيل وان كانت اكثر تجريدا بالقياس الى صور الحس الظاهر . فانها تظل متصفة بالحسية . واذا كان التخيل يظل محافظا على اللواحق الحسية فان ذلك لا يعني الا « أن الخيال ليس يتخيل صورة الا على نحو ما من شأن الحس ان يؤدي اليه »(٢٣) .

التجريد او التفريد والحسية صفتان يترتب عليهما امران هامان لا ينفصل احدهما عن الاخر ، اما اولهما فهو ان التخيل لا يمكن ان يعمل في غياب

الحس ، وفي النهاية فان كل ما يمكن أن يعتور الحس ويعلق به لابد أن يؤثر في نشاط التخيل وفعاليته . وأما الثاني فهو ان قدرة التخيل على التفريد تجعله اكثر تحررا في التعامل مع صور المحسوسات ومن ثم فانه يستطيع ان يعيد تشكيلها في هيئات جديدة لا يعرفها الحس ، وبذلك يتصف التخيل بصفته النوعية المميزة وهي الابتكار .

ولكن مهما تباعد التخيل عن الواقع ومهما ابتكر اشكالا وصورا خيالية لا وجود لها في عالم الحس ، فانه لا يمكن ان يبتكر شيئا لم يؤد اليه الحس بنحو من الانحاء . قد يشكل التخيل عالما لا حقيقة له ، وقد يصل الى عالم متسام بعيد كل البعد عن المادة ، ولكن ذلك العالم – بالتالي – لا يمكن صياغته او تشكيله الا من خلال جزيئات ادركها الحس من قبل . ومن مدركات الحس المألوفة لديه(٢٤) . ومن هذه الزاوية ايضا كان الانبياء ومن في منزلتهم مضطرين الى التعبير عن الافكار المطلقة والمتسامية من خلال الامثلة المحسوسة التي تقربها من الافهام ، وتيسر ادراكها للناس كافة(٢٥) . ومن هذه الزاوية – في النهاية – تبدو القوة المتخيلة – رغم كل ما يمكن ان تمتدح به – مقيدة بقيود الحس ، ذلك لان الحس هو المنشأ والمبدأ بالنسبة لها ، ولا يمكن لحركة التخيل أن تنطلق وتتحرك دون مدركاته ومعطياته وفي ذلك تتجلى نقاط الضعف التي تعتور هذه القوة ، ويتولد كثير من سوء الظن في قيمة نشاطها الخلاق

. تتسم القوة المتخيلة بالابتكارية ، ولكن ابتكاريتها لا تعني انها يمكن ان تتسامى في قيمتها لتصل الى العقل بالنسبة لجميع القوى الدراكة الباطنة . انها تتوسط بين الحس والعقل ، وتقدم للعقل مادة قد تساعده في عمليات التفكير والفهم ، او تفيده في تكوين الافكار والتصورات الكلية المجردة ، ولكنها – بذاتها – لا يمكن ان تتخطى مرتبة الحسي والجزئي لتصل الى ادراك الكلي او المجرد . فاعتمادها الشديد على ما تدركه الحواس يجعلها عرضة للخطأ ؛ لان الحواس ذاتها قد تقصر عن كثير من مدركاتها ، وقد تضعف عنها ، وقد تخطيء ، واذا اضيف الى ذلك ان فاعلية القوة المتخيلة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالانفعالات والغرائز ، امكننا ان ندرك مدى ما يمكن ان تصل اليه هذه القوة ، لو تركت وشأنها دون قيود او ضوابط . ان فاعلية التخيل تتضح اكثر ما تتضح في حالة النوم ، اذ يتغافل العقل عنها ، وايضا فان القيود التي تلحقها من الحواس الظاهرة تضعف هي الاخرى ، وهنا تنشط القوة المتخيلة ويصبح مجال عملها فسيحا ، اذ ليس ثمة عوائق تعوقها من خارج او من باطن ، ولكن سرعان ما تنفلت الرغبات الدنيا والاهواء المكبوتة في النفس من عقالها . وتتدخل لتؤثر في حركة التخيل وتوجه مسارها ، وتستجيب القوة المتخيلة لذلك ، وتشتغل بارضاء نزعات النفس الدنيا وتصور للانسان كل ما تتشوق اليه نفسه البهيمية ، وتهفو اليه(٢٦) .

وقد يحدث في بعض حالات النوم ان تتصل المتخيلة بالملكوت الاعلى ، فتتكشف لها امور الماضي او المستقبل . ولكن ذلك لا يحدث الا للقلة القليلة من الناس ، ولا تتحقق الرؤى الصادقة والاحلام الصحيحة الا للذين يعتدل مزاجهم ويصح فكرهم ، ويلزمون الصدق فيما يقولون ويفعلون ، فلا يتأثرون – في يقظتهم – باهواء النفس او شوائب الحس او عوارض الامراض والعلل . واما من ساء مزاجه وساء فكره وتعود الكذب في يقظته ، فهو من اصحاب الرؤى الفاسدة والتخيل الفاسد ، ويندرج تحت هذا الصنف الشعراء والكذابون والاشرار والسكارى والمرضى والمغمومون . ان عادة الكذب والافكار الفاسدة تجعل الخيال رديء الحركات غير مطاوع لتسديد المنطق ، بل يكون حاله حال خيال من فسد مزاجه الى تشويش(٢٧) ولذلك « لا يصح في الاكثر رؤيا الشاعر والكذاب والشرير والسكران والمريض والمغموم ومن غلب عليه سوء مزاج أو فكر »(٢٨) .

ان فاعلية التخيل لا تنحرف ولا تنفلت من سيطرة العقل في النوم فقط ، بل يحدث ذلك لها في اليقظة ، خاصة عندما تسيطر على الانسان الاهواء او حالات الانفعال الشديد او الامراض العضوية او النفسية ، وعلى الجملة عندما لا ينصاع لحكم العقل ، ويستجيب لما تحدثه فيه القوة المتخيلة من نزوع او انفعال ، وعلينا ان نتذكر ان القوة المتخيلة عند الانسان قادرة على اثارة القوة النزوعية عنده ، « فتبعثها على التحريك نوعا من العبث ، لان النزوعية تخدم المتخيلة بالائتمار لها »(٢٩) .

وفي مثل هذه الحالات تتزايد درجات الخطر على الانسان ، وتصل الى الحد الذي يفسد فيه مزاجه كلية ، وفي مثل هذه الحالات « يرى الانسان المجنون والخائف الضعيف . . . . اشباحا قائمة ، كما يراها في حال السلامة بالحقيقة ويسمع اصواتا كذلك ، فاذا تدارك التمييز او العقل شيئا من ذلك ، وجذب القوة المتخيلة الى نفسه بالتنبيه ، اضمحلت تلك الصور والخيالات »(٣٠) .

وتظل قوة التخيل ــ بسبب ذلك ــ مرتبطة بالمستويات الدنيا للنفس ، ومتأثرة بالصراع الدائر بينها وبين العقل الذي يقود الانسان الى شاطىء الامان حيث المعرفة الحقة ، فاذا مال التخيل الى المستويات العليا اتصف بالتعقل ، وتحلى بزينة الفكر . واستاهل ــ في النهاية ــ شرف خدمة العقل ورعايته . وقد عبر ابن سينا عن ذلك بقوله ان قوة التخيل توجد في الحيوان ، فاذا استخدمها العقل سميت مفكرة واقتصرت على الانسان واذا استعملتها قوة حيوانية سميت متخيلة اي ان قوة التخيل تسمى متخيلة بالقياس الى النفس الحيوانية ، ومفكرة بالقياس الى النفس الانسانية »(٢١)

يرتد ما يقوله ابن سينا الى ارسطو الذي افاد منه الشيخ الرئيس كل الافادة . لقد قرن ارسطو حركة التخيل بحركة الشهوات والغرائز ، وكان يرى ان قوة التخيل يمكن ان تؤدي بالانسان ــ لو لم يضبطها ضابط ــ الى القيام بافعال تتعارض مع العقل واحكامه كل التعارض . وثمة اشارات صريحة الى هذه الحقيقة في كتاب النفس لارسطو(٢٢) ، وهي اشارات اتقن اسحق بن حنين (ــ ٢٩٨هـ) فهمها ، واجاد التعبير عنها في الترجمتين المنسوبتين اليه(٢٣) . واذا كان ارسطو يميز بين وظيفتين للتخيل : تتصل الاولى بالمستويات الراقية من النفس ، وتقتصر على الانسان وحده ، وتكون عونا للعقل في عمليات التفكير ، وتتصل الثانية بالمستويات الدنيا ، ويشترك فيها الحيوان والانسان(٢٤) ، فان الوظيفة الاولى للتخيل لا ترفع من قيمته بالقياس الى العقل اذ يظل التعارض بينهما قائما ، وباعتباره جانبا من جوانب ازدواجية حادة تفصل كل الفصل بين الحس والفكر ، وترفع من شأن الثاني على حساب الاول . ولقد كان ذلك التعارض الارسطي بين العقل والتخيل هو المهاد الذي انطلق منه الرواقيون في الحاحهم على تاكيد التضاد بين القوتين ، وهو امر ظل يغذي نزعة الشك في قيمة الخيال الانساني ، ويدفع الى الهجوم عليه طوال عصور التفكير الوسيط(٢٥) .

لقد تقبل الشيخ الرئيس مبدا التعارض بين العقل والتخيل ، وزاد من حدة احساسه به فهمه الخاص لطبيعة المعرفة الانسانية ، وتقديره للدور الهام الذي يلعبه العقل في الوصول اليها . وعندما يتسامى بالعقل الى هذه الدرجة فان من المنطقي ان ينظر الى الخيال الانساني نظرة تتراوح بين الريبة والهجوم الذي نسمعه في كلامه ، خاصة عندما يصف قدرة التخيل على المعرفة بقوله « واما الذي امامك فباطل مهذار يلفق الباطل تلفيقا ، ويختلق الزور اختلاقا ، ويأتيك بانباء ما لم تزود ، قد درن حقها بالباطل ، وضرب صدقها بالكذب »(٢٦) . ومن المنطقي الا تمنح هذه النزعة العقلية السائدة الخيال منزلة رفيعة ، وكما يقول غرونباوم فان الفكر الاسلامي على وجه العموم لم يتخل عن علم النفس الارسطي ، الذي يضع الخيال الانساني مع القوى الحيوانية على صعيد واحد « لذلك فان النظرة الكلامية ايدت هذا التهوين من شأن تلك القوة الخلاقة ..... فكيف ذلك من الجهود العقلية في الاعصر التالية ، حتى كاد ينجم عنه انكار واستهجان لخيال الشعراء »(٢٧) .

❊ ❊ ❊

ان أول ما ينتج عن النزعة العقلية عند ابن سينا في نظرته للخيال الانساني هو تحديد دور القوة المتخيلة وحصر اهميتها بالنسبة للشعر . ومع ان القوة المتخيلة سوف تصبح القوة التي يعول عليها الشاعر في عملية التخييل الشعري فانها تظل ــ مع ذلك ــ محصورة في مستويات دنيا لا تفارقها . انها تقدم للشاعر مادة الصور الجزئية التي يختار منها عقله ما يشاء من تخيلات دون أن يسمح لها بالتحرر من سيطرة العقل او الانفلات من قيوده . واستنادا لذلك يمكن القول ان الشاعر يتفرد عن غيره بأنه « تخلق فيه القوة المتخيلة شديدة جدا ، غالبة ، حتى انها لا تستولي عليها الحواس ولا تعصيها المصورة ، وتكون النفس ايضا قوية لا يبطل التفاتها الى العقل ويقبل العقل انصبابها الى الحواس »(٢٨) . معنى ذلك أن مخيلة الشاعر لاتعمل الا في نطاق صور الحس التي تختزنها القوة المصورة، ومعنى ذلك ايضا ان هذه المخيلة قوة غير عاقلة يمكن الاعتماد عليها وحدها في صناعة الشعر ، ذلك لانها لا يمكن ان تؤدي بصاحبها الى الجنون ، اذا تغافل عنها العقل او حيل دون ممارسته لدوره الضابط لها . وبذلك يصير الشعر عملا تخيليا يتم في رعاية العقل ، او تخيلا عقليا ان صح التعبير .

وهناك حقيقة لا نستطيع انكارها وهي أن ابن سينا لم يتوقف بالقدر الذي كنا نتمناه عند الشاعر ، باعتباره انسانا يتميز بقدرات تخيلية فائقة ، ولم يتعرض طويلا للحديث عن ملكة التخيل عنده ، او قدرة هذه الملكة على جمع الاشياء وتحليلها وتركيبها . لقد ركز على فعل « التخييل » اكثر مماركز على فعل « التخيل » ولقد المح بعض الباحثين الى هذه الحقيقة عندما قال في معرض تصور الفلاسفة لها « ذلك التصور يظل شاحبا

جدا ، بالقياس الى حديثهم الواضح والصريح عن الاثارة التخيلية التي يحدثها الشعر في المتلقي ، وما يترتب على هذه الاثارة من نزوع وسلوك » .

ومن الممكن ان نرد تركيز ابن سينا بل الفلاسفة عامة في دراساتهم النفسية على الجوانب الادراكية والنزوعية ، واغفالهم الجوانب الوجدانية من الحياة النفسية لما يعتور هذه الجوانب من غموض ، خاصة وانه من الصعب المضي في مناقشة طبيعة التخيل الابتكاري عند الشاعر ، دون ان ندعمه ونعززه بتصورات مناسبة عن النشاط الوجداني الذي يصاحب التخيل ويحركه . لقد ألمح غير باحث محدث الى هذه الحقيقة عند ابن سينا وانتهى الى ان الفلاسفة القدماء بوجه عام يركزون اهتمامهم على دراسة الناحيتين الادراكية والنزوعية من الحياة النفسية اكثر من تركيزهم على الناحية الوجدانية ، « وسبب اقتصارهم على هاتين الناحيتين يرجع في الاغلب الى ان اهتمامهم اول الامر كان متجها الى دراسة العالم الخارجي اكثر من اتجاههم الى دراسة العالم النفسي الداخلي الذي حينما وجهوا اليه عنايتهم ظلوا متأثرين بالنزعة الاولى . فاهتموا بدراسة الظواهر الادراكية والنزوعية . وذلك لأن الادراك والنزوع يعبران عن وجهين للحياة النفسية متجهين الى العالم الخارجي ، فبالادراك نكون في انفسنا صورة معقولة للعالم الخارجي ، وبالنزوع اي الارادة نؤثر في العالم الخارجي ونقاومه ونغير من حوادثه »(٣٩) .

قد يشي اغفال الفلاسفة لدراسة الجوانب الوجدانية من الحياة النفسية ببعض الاسباب التي تبرر تركيزهم على « التخييل » اكثر من تركيزهم على « التخيل » ولكن الذي لاشك فيه أن اغفالهم لدراسة فاعلية التخيل عند الشاعر المبدع ذاته كان امرا متناغما مع التصور النقدي الشائع عند العرب ؛ذلك التصور الذي يركز على مقتضى الحال الخارجي اكثر مما يركز على مقتضيات الاحوال الداخلية ، ويهتم بالمتلقي اكثر من اهتمامه بالمبدع او بذاته الخاصة والمتفردة . لقد ركز الجميع على النص الادبي ذاته ، من حيث علاقته بالعالم الخارجي الذي يحاكيه ، ويستمد عناصره منه ، ومن حيث علاقته بالمتلقي او المستمع الذي يتأثر وينفعل به ، اكثر من تركيزهم على علاقةالنص بالعوالم الداخلية المبدعة او مدى تعبير النص عن ملكات تخيلية فائقة . ان ذات المبدع وعالمه الداخلي ونشاطه الوجداني الخاص المتميز كان امرا يتجنب الجميع — في الاغلب الاعم — الخوض فيه او التعرض له »(٤٠) .

قد تصادفنا في الموروث النقدي عند العرب اشارات الى علاقة العمل الادبي بالواقع(٤١) ، نشير الى بعض الاستثناء . وهي اشارات يمكن ان نفهم منها ان اصحابها يسلمون — بداهة بابتكارية المخيلة عند الشاعر ، ونفهم منها ايضا انها تعبر عن موقف نقدي واحد يتسامح مع الشاعر ويسلم له بحقه في اعادة تشكيل المدركات في صور فنية جديدة ليست مدركة للحس من قبل ؛ وقد تقع على اشارات يفضل فيها اصحابها الصور التي لا تتصور الا في الوهم والخيال على تلك الاخرى التي تلتزم بمعطيات الواقع او بمدركاته الحرفية على اساس ان الصور الاولى اذا اجيد صنعها يمكن ان تكشف عن براعة ذهنية وقدرة لافتة في الوصول الى الغريب والنادر الذي لا يعهد ، ولكن هذه الاشارات على الجملة تعني اننا ما زلنا في اطار التسليم الضمني فحسب ، دون أن نجد حديثا صريحا عن طبيعة التخيل عند الشاعر وكيفية ابتكاره لصوره . هذه الاشارات — في النهاية — لا تفترق في جوهرها عما انتهى اليه ابن سينا عن الطبيعة الابتكارية للمتخيلة .

ولكن علينا أن نعرف بحقيقة لا نستطيع انكارها وهي ان الناقد العربي — بوجه عام — لم يحاول أن يفيد الافادة الواجبة من التراث الفلسفي — ممثلا بابن سينا — الذي كان متاحا له . لقد ظل مشغولا بالجوانب العملية وبالتطبيقات الجزئية المتمثلة في تقصي السرقات او في اجراء الموازنات الجزئية بين الابيات ، دون ان يتجاوز ذلك الا في النادر الفذ . ودون ان يهتم الاهتمام الواجب بالمشكلات النظرية التي تطرحها الظاهرة الادبية ، والتي لا يمكن معالجتها الا في ظل تصورات فلسفية ذات طابع شمولي . لقد ظل الناقد العربي — في الاغلب الاكثر — جاهلا بالمعارف الفلسفية التي كان يمكن ان تثري حدوسه الجزئية ، او اشاراته العابرة الى علاقة الشعر بالواقع وتشكيله لعالم تخيلي جديد .

* * *

ركز ابن سينا على « التخييل » اكثر مما ركز على « التخيل » وفهم الشعر على اساس انه نشاط تخيلي يتم في رعاية العقل ، اي انه تخييل عقلي كما اسلفت . وكان الشاعر يأخذ من المتخيلة والوهم مادته الجزئية ، ثم يقوم بعرضها على عقله ، ويدع له فرصة التصرف فيها . وعن طريق

ممارسة العقل لدوره في ضبط قوة التخييل وتوجيهها فانه يمكن للشعر ان يؤثر في القوة المتخيلة للمتلقي ، وهذه بدورها تثير القوة النزوعية عنده ، فتبعثها على التحريك نوعا ما ، لان القوة النزوعية تخدم المتخيلة وتستجيب لها. وينتهي الامر بالمتلقي الى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة تتجلى في فعل او انفعال ، جرته اليه مخيلته التي تأثرت بالتخييل الشعري واستجابت له .

والتخييل — في تصور ابن سينا — ياخذ ابعادا ثلاثة محددة : بعد منطقي وبعد سيكولوجي، وبعد بلاغي صرف . هذه الابعاد الثلاثة للمصطلح قد تتغاير او تتنافر في بعض الاحيان لكنها — في احيان اخرى — تتداخل وتتناغم بحيث يعسر عزل احدها عن الاخر . وفي ضوء البعد الاول للمصطلح اصبح الشعر نوعا من انواع الاقيسة المنطقية(٤٢) . وهذا فهم للشعر ساعدت عليه النظرة القديمة الى كتاب الشعر باعتباره احد اقسام المنطق الارسطية . وفي ضوء البعد الثاني للمصطلح اصبح الشعر عملية اثارة تخيلية للمتلقي ؛ على نحو يؤدي به الى فعل او انفعال ، وهذا فهم ساعد عليه ربط الفارابي بين طبيعة المحاكاة الارسطية ووظائفها وبين سيكولوجية الملكات عند المعلم الاول . وفي ضوء البعد الثالث للمصطلح اصبح التخييل قرين وسائل التصوير البلاغي بمفهومها الذي ينسحب على الاستعارات والتشبيهات وغيرها(٤٣) . وهذا امر ادى اليه فهم ابن سينا للدور الذي تلعبه الاستعارات والتشبيهات في الشعر . وهي مسالة الح اليها ارسطو في الخطابة فضلا عن وضوحها النسبي لدى المترجم القديم للخطابة ، كما ان متى والفارابي — قبل ابن سينا — قد خلطا بين المحاكاة وبين التشبيه(٤٤) .

والتخييل جوهر العملية الشعرية فيما يرى ابن سينا ، ومن ثم فان الكلام العلمي الموزون يخرج عنده من دائرة الشعر لانه يربط الشعر بالوزن والتخييل معا ، ويرى ان الشعر لا يتم الا بمقدمات مخيلة ووزن ذي ايقاع متناسب ؛ ليكون اسرع تأثيرا في النفوس(٤٥) ، ولا يجود الشعر الا « بان يجتمع فيه القول المخيل والوزن »(٤٦) ومعنى ما يقوله ان التخييل عملية لا تنبع من الاثارة التخيلية التي تولدها الكلمات الشعرية في ذهن المتلقي فحسب ، بل هو عملية مرتبطة بالوزن والايقاع بمعنى ان وزن الشعر يساعد على تحقيق فعل التخييل عن طريق ايقاعاته التي تساعد —بدورها— في تأكيد الحالة الانفعالية التي تولدها دلالات الكلمات او صور الشعر في ذهن المتلقي . ومما يدعم هذا الفهم ان ابن سينا لا يفصل الموسيقى عن الشعر ، ويرى ان دراسة تنوع الاوزان هي مهمة العروض والموسيقى على حد سواء « واما الذي من صناعة المنطق فالنظر في المقدمات المنطقية ولواحقها ، وكيف تكون حتى تصير مخيلة »(٤٧).

يرتبط التخييل الشعري — عند ابن سينا — بالانفعالات التي تعتري نفس المتلقي فتفضي بها الى بسط او قبض ، ومن هنا كان يرى ان « التخييل هو انفعال من تعجب ، او تعظيم ، او تهوين ، او تصغير ، او غم ، او نشاط »(٤٨) . ومعنى ربط الشعر بالتخييل ان الشعر يتركب من كلام مخيل تذعن له النفس فتنبسط عن امور من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري »(٤٩) . ومعنى ما يقوله ابن سينا ان الاستجابة التي يحدثها الشعر في المتلقى انما هي استجابة تتم على مستوى اللاوعي الخالص ، دون ان يتدخل العقل فيها ، ومن هذه الزاوية نستطيع ان نفهم لماذا يوصف الانفعال الناتج عن التخييل الشعري بانه « انفعال نفساني » من غير روية وفكر واختيار . وليس التخييل الشعري — بهذا الفهم — الا عملية ايهام تقوم على مخادعة المتلقي ، وتسعى الى تحريك قواه العاقلة واثارتها بحيث تجعلها تسيطر او تخدر قواه العاقلة وتغلبها على امرها ؛ ومن هنا يذعن المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته . هذه الفكرة لا تختلف — في جوهرها — عن فكرة النظر الى الشعر على اساس انه نوع من انواع الاقيسة المخادعة . وسواء — عند ابن سينا — ان يقوم التخييل الشعري على اساس نفسي خالص فيصبح ايهاما ، او يقوم على اساس منطقي صرف فيصبح مخادعة او مغالطة ، ذلك ان كلا الاساسين ينطلقان من جذر واحد ، وينتهيان الى نتيجة واحدة .

ومن هنا كان يقال ان استدراج السامعين الى امر من الامور انما يتم عن طريق الاقاويل الانفعالية « التي توقع في نفوسهم محبة له ، او ميلا اليه ، او طمعا فيه ، او غضبا وسخطا على خصم »(٥٠) مثلما يقال ان المخيلات مقدمات تقال لتخيل شيئا على انه شيء آخر حتى يتبعها بسط النفس او قبض(٥١) . ويصير الشعر — بالتالي — من قبل الاقيسة المنطقية المركبة من مقدمات مخيلة « تبسط الطبع نحو امر وتقبضه عنه مع العلم بكونها كاذبة ، كمن يقول : لا تاكل هذا العسل فانه مرة مقيئة ، والمرة المقيئة لا تؤكل ؛ فيوهم الطبع انه حق مع معرفة الذهن بانه كاذب ، فيتقزز عنه . وكذلك ما يقال بان هذا

اسد وهذا بدر فيحس به شيء في العين مع العلم بكذب القول »(٥٢) .

هذا الفهم للتخييل الشعري هو الذي ساهم في تحديد القيمة المعرفية للشعر . ان الشعر لا يهدف الى تقديم نوع متميز او قيم من المعرفة ؛ بل لعل من الاوفق ان يقال انه لا يقدم معرفة على الاطلاق ؛ الشعر تخيل فحسب وكونه كذلك يعني انه لا يهدف الى ايقاع تصديق أو توصيل اعتقاد ؛ واذا كان التصديق يعتمد كل الاعتماد على مطابقة الكلام للواقع ؛ فان التخييل لا يعتمد الا على ما للكلام نفسه من هيأة توقع الانفعال . ولذلك جاز أن تكون مادته صادقة أو كاذبة ؛ فليس ذلك بمهم ؛ ولا هو مؤثر في ماهيته ؛ انما الهام هو ما يحدثه التخييل من اثارة في نفس المتلقي ؛ وما يصاحب ذلك من انفعال بنفس القول المخيل ، وعلى هذا يمكن القول ان غاية التخييل الشعري لا علاقة لها بالقدرة على توصيل معارف عميقة او ثابتة .

لا يقصد التخييل الا الى مجرد ايهام بمجموعة الاشياء المقررة سلفا ، وهو يعتمد — ضمن ما يعتمد — على مقدمات مشكوك في صحتها . قد لا يابه ابن سينا بصواب المقدمات الشعرية او كذبها ، ولكن علينا ان نتذكر انه لم يتوقف عن النظر اليها باعتبارها ادنى انواع المقدمات في المنطق . ويقال ان ارسطو تامل مراتب اقناعات النفس ورتبها ، وجعل لها قانونا صناعيا، ليتوصل بها الى حقائق الاشياء . ونظر ارسطو — فيما يقال — فاذا انواع القياسات — التي يلتمس بها تصحيح راي ويتوصل بها الى حقيقة امر من الامور — خمسة . والشعر ادنى هذه الانواع واهونها ، لانه يتركب من اقوال تخيل في الشيء انه على صورة وليس هو عليها بالحقيقة(٥٣) . وعلينا الا ننسى في النهاية ان التخييل الشعري — مثل التخيل الانساني — نتاج لمستويات وضيعة من نفس قائلة ، واستغلال لمستويات دنيا في نفس من يتلقاه . وليس ثمة اعتبار — بعد ذلك — لما يمكن ان يوصله الشعر الى المتلقي من معارف انسانية ؛ وليس ثمة اعتبار ايضا لقيم النشاط الوجداني داخل النفس الانسانية .

مثل هذه النظرة لا تعطي الشعر منزلة رفيعة . ان التعارض بين العقل والتخيل الذي وقفنا عليه في متقدم الحديث ، ينمو ويصبح تعارضا بين الشعر والفلسفة وما يمكن ان يقوله الناقد المعاصر من ان الشعر يعرض التجربة الانسانية عرضا خياليا ، في شكل موحد له مغزاه وقيمته بالنسبة للمبدع والمتلقي على السواء ، وانه بذلك يمنحنا نوعا خاصا من المعرفة ، له طبيعته المتميزة ، واهميته الكبرى في الحياة الانسانية ، مثل هذا القول لن يصبح في نظر ابن سينا الا ضربا من العبث والهذيان . ان المعرفة الحقة هي غاية الفلسفة وليست غاية الشعر(٥٤) .

يتعامل ابن سينا مع الشعر في حدود ارسطية ، ويتقبل فكرته عن الاحتمال والضرورة ويتفهمها تفهما جيدا ، ويمضي معها حتى يصل الى ان الشعر اسمى مقاما من التاريخ ، لان التاريخ يروي الجزئي بينما يحاكي الشعر الكلي والعام ، ولا يتقيد بما كان فحسب ، بل لما يكون ، ولما يقدر كونه ، وان لم يكن بالحقيقة »(٥٥) . ان الشاعر فيما يذهب ارسطو يعمل وفقا لقانون الاحتمال والضرورة لا وفقا للحظ العابر او للخواطر الطارئة . بمعنى ان الشاعر لايحاكي المتغير او العرضي او الخاص ، بقدر ما يحاكي العام والمحتمل والممكن بالضرورة ، وبالجملة يحاكي كل ما يتوافق مع طبائع الانسان وقوانين العالم الاساسية . ومن ثم فان الشاعر يصبح فيوضع معرفي افضل من وضع المؤرخ ، ذلك لان اقتصار الثاني على ما قد حدث بالفعل يباعد بينه وبين قوانين العالم الاساسية التي يكشف عنها الاول ، في ضوء تركيزه على المحتمل والممكن بالضرورة . وبالتالي يصبح الشاعر اقرب الى الفيلسوف وارفع شانا من المؤرخ . وربما لم يفهم ابن سينا الفكرة الارسطية على هذا النحو ولكنه — وهذا هو الاهم — ادرك ان الشعر « اكثر مشابهة للفلسفة لانه اشد تناولا للموجود واحكم بالحكم الكلي »(٥٦) . وهذا قول — كما افهم منه — يعطي الشعر قيمة واضحة . بل اننا يمكن ان نبني — عنطريق ذلك القول تصورا مليا عن الجانب المعرفي عن الفن الشعري — ونفترض مع شراح ارسطو المحدثين — ان الكذبة التاريخية قد تكون حقيقة مثالية ، وان « المحتمل غير الممكن » قد يعكس حقيقة اعمق من « الممكن غير المحتمل » . وعند هذا المستوى يغدو الخيال الشعري وسيلة لاستكشاف عالم الحقيقة ويصبح الشعر شكلا من اشكال المعرفة ، لا يمكن التعبير عنها او نقلها باية وسيلة اخرى(٥٧) .

لم يمنح علم النفس الارسطي — فيما قيل — الخيال منزلة رفيعة ، ولم تكن نظرة ابن سينا الى الخيال لتختلف — في جوهرها — عن نظرة المعلم الاول ، واذا كان الامر كذلك فان التشابه بين الشعر والفلسفة الذي عرفناه عند ابن سينا لم يكن الا

تشابها في الظاهر دون الباطن . صحيح ان الشعر يصل الى الحكم كلي . ولكن ما أبعد الفرق بين الحكم الكلي الذي يؤديه الشعر وبين الحكم الكلي الذي تؤديه الفلسفة . الحكم الكلي في الفلسفة يفترض فيه ان يكون تجريدا خالصا . حكم يتعرى من الحس وما يتعلق به ، ولا يرتبط بعاطفة او انفعال . اما في الشعر فان ذلك الحكم لا ينفصل عن الاحساس والتخيل والانفعال ، بل انه لا يظهر الا بفضل هذه الاشياء ، ولا يتجسد من خلالها. ومعنى ذلك ان الحكم الكلي في الشعر يظل محصورا في نطاق الجزئي والحسي ولا يفارقهما بحال من الاحوال . بل انه — في واقع الامر — لا يستحق هذه الصفة — صفة الكلية — الا مجازا طالما انه لا يفارق صفتي الحسية والجزئية ، مما يجعله — دوما — ادنى قيمة من الحكم الفلسفي الذي يتسم بالتجرد والشمول . ويظل الشعر — شانه في ذلك شان الخطابة — اقرب ما يكون الى المنافع الجزئية الهيئة التي تترفع عنها الفلسفة في ارفع مستوياتها « ومنافع القياسات الشعرية قريبة من منافع القياسات الخطابية فانها انما يستعان بها في الجزئيات من الامور دون الكليات والعلوم »(٥٨) .

※ ※ ※

يربط ابن سينا الشعر باعتباره تخييلا بعملية التاثير في المتلقي ، ويرى ان القول الشعري هو « الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن امور وتنقبض عن امور من غير روية وفكر واختيار »(٥٩) . بمعنى ان الشعر ليس الا اثارة تخيلية لانفعالات المتلقي ، يقصد بها دفعه الى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة . تؤدي به الى فعل او انفعال . هذه الاثارة تحدث فعلها فيما يسميه علم النفس القديم « قوى الادراك الباطن » بمعنى ان صور الشعر او مخيلاته تثير جانبا خاصا من الصور الذهنية المختزنة في القوة الذاكرة لدى المتلقي . وعندما تستثار هذه الصور المختزنة بفعل الصور او المخيلات التي يطالعها المتلقي او يسمعها في القصيدة تنشط قواه المتخيلة والوهمية . فتربط بين مخيلات الشعر وما استثير من صور مختزنه ، مما يفضي بالمتلقي الى حالة ادراكية متميزة تؤثر — بدورها — في قواه النزوعية ، فتفضي به الى الوقفة السلوكية التي عبر عنها ابن سينا بفعل الشيء او التخلي عن فعله(٦٠) .

ولكن هل يقتصر تاثير الشعر على اثارة المتلقي اثارة خاصة تدفعه الى موقف او سلوك بعينه فحسب ؟ أم ان تاثيره يتعدى حدود هذه الاثارة الى نوع من المتعة الذهنية الخالصة ، فيعجب المتلقي بيراعة الشاعر في بناء صوره ، وبراعته في الدلالة على معانيه ؟ .

عندما يهدف الشعر الى جانب النفع المباشر ، فانه يثير في المتلقي انفعالات من شانها ان تفضي الى افعال ، فيوجه سلوك المتلقي ومواقفه وجهات خاصة تتفق والاغراض الاجتماعية للشعر ، كنصرة عقيدة او الدفاع عن مذهب ، او الدعاية لحكام او طبقة ، واوضح ما يكون ذلك في المديح والهجاء ، وما يتفرع عنهما . وعندما يهدف الشعر الى تحقيق المتعة الشكلية ، فانه لا يعني كثيرا بتوجيه سلوك المتلقي او مواقفه وتقويمها ، فلا يقدم له الا نوعا من المتعة ، هي غاية في ذاتها ، واوضح ما يظهر ذلك في شعر الوصف ، عندما لا يقصد به الا مجرد الاتقان في المحاكاة ، وطرافة التصوير او غرابة التشبيه ، ولقد اوضح ابن سينا هذين الجانبين بقوله ان العرب « كانت تقول الشعر لوجهين ، احدهما ليؤثر في النفس امرا من الامور تعد به نحو فعل او انفعال ، والثاني للتعجب فقط ، فكان يشبه كل شيء ليعجب بحسن التشبيه »(٦١) .

وعندما يستخدم الشعر لتحقيق الافادة المباشرة فانه يهدف الى اقناع المتلقي ، والاقناع له طرائقه التي لا يختلف في مجملها عن طرق الاستدلال في المنطق(٦٢) . وقد كان ابن سينا — فيما يبدو — على وعي بظروف عصره ومقتضياته الاجتماعية ، ذلك الوعي الذي جعله يدرك ان الاديب منجر — تحقيقا للافادة المباشرة — الى مراعات تلك الطرق والالتزام بها ، وقد عبر عن ذلك في معرض حديثه عن اضطرار الاديب الى الكذب والمغالطة عندما يمدح من لا يستحق المدح « وقد يتلطف في المدح على سبيل كالمغالطة ، فيعبر عن الخسيسة . بعبارة تجلوها في معرض الفضيلة ، اذا كانت اقرب الخسيستين المتضادتين من الفضيلة ، او قد كان يلزمها والفضيلة شيء واحد يعمهما وهذا مما يضطر اليه الخطيب اذا احوج الى مدح الناقصين ، فيجعل الشيء الذي تشارك به الفضيلة الخسيسة مشاركة ما كان نفس الفضيلة فيقال للحريز انه حسن المشورة ، وللفاسق انه لطيف العشرة ، وللغني انه حليم ، وللغضوب القطوب انه نبيل ذو سمت ، وللابله المغفل عن اللذات انه عفيف ، وللمتهور انه شجاع ، وللماجن انه ظريف ، وللمبذر في الشهوات انه سخي »(٦٣) . ومن المنطقي ان ما يفرض على الخطيب يفرض على الشاعر طالما ان الموقف الاجتماعي واحد ، ولا يجد ناقد — مثل ابن سينا — بدا من تسجيل ذلك الموقف والاشادة به .

قد نـرد عبـارات ابن سينا الى اصـولها الارسطية ، وقد نقارن بينها وبين ما قاله ارسطو في الخطابة ، لنجد الفرق واضحا بين ما قاله الشيخ الرئيس وبين ما يقوله ارسطو . لقد ذهب ارسطو الى ان الخطيب قد لا يقتصر على ما يتفق تمـام الاتفاق مع الصفات الحقيقية ، بل يعالج بالاضافة اليها ما هو قريب منها ، فلا باس من اظهار الرجل الطيب بمظهر البله والغفلة ، او تشبيـه المتهـور بالشجاعة والمسرف بالكـرم ، بشرط ان يختـار الخطيب ـ في حالة المدح او الذم ـ اقرب الصفات المتقاربة واجداها على صاحبها(٦٤). ولم يشر ارسطو الى اضطرار الخطيب الى مـدح الناقصين ، امـا المترجم العربي القديم للخطابة ، فقد تابع الفكـرة الارسطية في مجملها دون ان يضيف اليها شيئا من عنده(٦٥) . اما ابن سينا فقد ضخم فكرة التزين والتقبيح ، واضـاف اليها تلك الفكرة الجديدة عن حاجة الخطيب او اضطراره الى مدح الناقصـين . وما يترتب على ذلك من مغالطة ، وهي اضـافـة لا يمكن ان ترد الا الى وعـي ابن سـينا بالمقتضيـات الاجتماعية التي تطبع الاديب بمطابعها .

واذا تحولنا من الافادة المباشرة الى المتعـة الخاصة نصادف ابن سـينا يلـح على ربط الوصـف بالنقل الحرفي ، وهو امر وجد ما يدعمه في الاجواء العربية لنظرية المحاكاة التي نهضت ـ في جانب من جوانبها ـ على انها تصـوير وتمثيل شبـه حرفي للعالم الخارجي . لقد انتهى ابن سينا الى ان المحاكاة هي « ايراد الشيء وليس هو .... كما يحاكي الحيـوان الطبيعـي بصـورة هي في الظـاهر كالطبيعي »(٦٦) ونظر الى المحاكاة من جانبها الوظيفي فردها الى جوانب ثلاثة : تحسـين او تقبيـح ، ومطابقة(٦٧) ، وانتهى الى ان التحسـين والتقبيـح طريقان الى غاية واحدة هي اثارة انفعال يؤدي الى فعل ، يتجلى في قبض النفس او بسطها ازاء امـر من الامور . اما المطابقة فليسـت الا مجرد استمتاع حسي بوصف الاشياء .

واذا قارنا مفهـوم المحـاكاة عنـد ابن سـينا بمفهومها عند ارسطو وجدنا ابن سـينا يركز تركيزا لافتا على حرفية الصلة بين المحاكاة والعالم الخارجي مما يجعله ينحرف بمفهـوم المحـاكاة الارسطي ، ويحولها الى نقل سلبي للعالم الخارجي . لقد تحدث ارسطو عن انـواع الخطا الشعري ، وردهـا الى نوعـين : خطا يتبع الشعر نفسـه ، وخطا يتبـع اغراضـه ، فاذا اراد الشاعر محاكاة المستحيـل لعجزه وضعف شاعريته ، فالخطـا راجـع الى الشعر ، اما اذا اخطا فرسم جوادا يمد امامية معا ، او توهم ان الظبية من ذوات القرون ، فان ذلك خطا عرضي لا يرتد الى صناعة الشعر نفسها بل يرجع الى صناعة اخرى ، ولا يعاب به الشاعر مثل الخطا الاول ، ذلك ان المهم هو البراعـة في المحاكاة لا المطابقـة التامـة للعالم الخارجي ، فالشاعر قد يصور الاشياء كما ينبغي ان تكون او كما يتصورها الناس ، وعلى هـذا الاساس ينتهي المعلم الاول الى ان تصـوير المستحيـل يمكن ان يكون من قبيل الخطا الذي يتسامح فيـه ، اذا كانت المحاكاة جيدة تحقق الغرض المرجو منها ، اما اذا كان تصوير المستحيل مظهرا لعجز الشاعر في المحاكاة ، وسذاجة من المحاكي فذلك هـو الخطا الذي لا يغتفر(٦٨) . وبالجملة فالمحاكاة عند ارسطـو « ليست نقلا حرفيـا عن الوجـود الخارجي ، وانمـا هي تعبير عن وقعـه على المخيلة »(٦٩) . ولم يستطع ابن سينا ان يفهم ما حكاه ارسطو فخلط بين الاخطاء الشعرية مـن النوعين ، والح الحـاحا شديدا على حرفيـة المحاكاة فقال : من غلط الشاعر محاكاته بما ليس بممكن ، ومحاكاته على التحريف ، وكذبـه في المحاكاة ، كمن يحاكي بايل انثى ويجعل لها قرنا عظيما ... ومن ذلك ان لا يحسن محاكاة الناطق باشياء لا نطق لها ، فيكت ذلك الشاعـر بان فعلك ضد الواجب ... ولا تصح المحاكاة بمـا لا يمكن ، وان كان غـير ظاهـر الاحالـة ولا مشهورها »(٧٠) .

ولكن اذا افترضنا ان الشاعر قادر على محاكاة العالم الخارجي ونقل عناصره في صور امينة تحكي مشاهده ، وتمثلها للمتلقي تمثيلا دقيقا ، فما فائدة الشعر في هذه الحالة ؟ ولماذا لا يكون الاكتفاء بالاصل افضل من تامل الصورة ؟ او يكون تامل الموصـوف اكثر متاعا من تامل الوصـف ، وهل يمكن ان يتحقق في الوصـف بعد ان يصبح مجرد محاكاة للطبيعـة صفات من قبيل لابتكار او لاختراع ، او الابتداع ، او غيرها من الصفات المستحبة عند الناقد القديم ؟

يبـدو ان مثل هذه الاسئلة كانت تـراود فيلسوفا مثل بن سينا وتؤرقـه ولقد رد جمـال المحاكاة الى كونها اكثر اثارة للمتعة من اصلها الذي تحاكيه لانها اقل منها تكرارا على العين ، وبالتالي اكثر استطرافا وغرابة ، والنفس اميل ما تكون الى الاستطراف ، وفضلا عن ذلك فان صـور المحاكاة تقوم على اقترانات جديدة بين عناصرها المكونة لها من ناحية ، وبينها وبين العالم الخارجي من ناحية اخرى . ولقد رد ارسطو جانبا من جوانب المحاكاة

الى ما يصحبها من لذة التعرف على موضوعاتها وذهب الى اننا نستنبط منها ما تدل عليه .

لقد رد ابن سينا مهمة الشعر الى افادة بفكرة او امتاع بتصوير مستطرف وكان اهتمامه منصبا — بشكل اساسي — على المتلقي ، كما كان معياره في نجاح الشعر او فشله — في مهمته — تناسبه مع مقتضى الحال الخارجي . والذي لا شك فيه ان مثل هذا التصور يغفل الضرورة الداخلية الملحة التي تدفع الشاعر الى التفكير والتعبير ، ويتجاهل ما يقوله الناقد المعاصر من أن الاصل في الشعر هو المبدع قبل المتلقي ، وان القصيدة لن تحقق شيئا للمتلقي الا اذا حققت ما يماثله للمبدع .

* * *

الشعر عند ابن سينا تخييل ، والتخييل في تصوره مرادف للمحاكاة قرين لها ، وغاية التخييل تتمثل في افادة او امتاع ، واذا كان الامر كذلك ، فان اهتمام الشاعر بكلماته يصبح على قدر ملحوظ من الاهمية ، لان الشعر — في النهاية — يخيل بالقول مثلما يخيل بالوزن ، كما اسلفت . والاهتمام بالكلمات يساعد على تحقيق مهمته ، اذ ان التخييل الشعري قد يختلف في المعنى الواحد بعينه بحسب الالفاظ التي تكسوه »(٧١) . وبهذا الاهتمام بالالفاظ يظهر الجانب البلاغي الصرف للتخييل ، ويصبح المصطلح قرين انواع بلاغية بعينها وهي الاستعارة والتشبيه . ومن ثم يقسم ابن سينا « الامثال والخرافات الشعرية » وهي الاقاويل المخيلة(٧٢) ، الى اقسام ثلاثة لأن كل مثل وخرافة « اما ان يكون على سبيل تشبيه بآخر ، واما على سبيل اخذ الشرع نفسه لا على ما هو عليه بل على سبيل التبديل وهو الاستعارة او المجاز ، واما على سبيل التركيب منهما ، فان المحاكاة كشيء طبيعي للانسان ، والمحاكاة هي ايراد مثل الشيء وليس هو »(٧٣) . ويعيد ابن سينا هذا التقسيم « واما المحاكيات فثلاثة : تشبيه ، واستعارة ، تركيب »(٧٤) .

وفي كتاب « المجموع » يقول ابن سينا : ان الاقاويل المخيلة هي الاقاويل المحاكية اما الاقاويل المحاكية فهي التي تقوم على « محاكيات للأشياء باشياء من شأنها أن توقع تلك التخييلات ، فيحاكى الشجاع بالاسد ، والجميل بالقمر والجواد بالبحر »(٧٥) .

واذا تحولنا من كلام ابن سينا عن المحاكاة الى اقسامها لم نجد الا حديثا صريحا عن التشبيه والاستعارة ، يقول ابن سينا « والمحاكاة على ثلاثة اقسام : محاكاة تشبيه ، ومحاكاة استعارة ، والمحاكاة التي نسميها من باب الدوائع » . ومحاكاة التشبيه نوعان : نوع يحاكي به شيء بشيء ، ويدل على المحاكاة انها محاكاة ، وذلك بتقرير حرف من حروف التشبيه . ك « مثل » وك « ك » و« كانما » و«ما هو الا » . ونوع لا يدل به على المحاكاة بل يوضع محاكي الشيء مكان الشيء . واما الاستعارة : فهي قريبة من التشبيه ، والفرقان بينهما بشيء وهو ان الاستعارة لا تكون الا في حال او اذت مضافة ، ولا يكون فيها دلالة على المحاكاة بحرف المحاكاة ، وهي كقول القائل :

لسان الحال افصح من لساني
وعين العليع طامحة اليكا

واما المحاكيات التي نسميها من باب الدوائع : فهي التي تقوم لكثرة الاستعمال مقام ذات المحاكاة . ويكاد لا يوقف في ارباب الصناعة على انه محاكاة كقوله : غزال للحبيب ، وبحر للمدوح ، وغصن للقد ، وما جرى مجراه . ومهما بسطت الدوائع ، وعمدت بادنى شرح ، خرجت الى التشبيه أو الاستعارة ، وذلك اذا قيل : غصن على نقا عليه زمان . وما جرى مجراه »(٧٦) .

واذا كان التخييل — في دلالته البلاغية الصرفة — يشير الى الانواع البلاغية للصورة الشعرية ، فمن الطبيعي أن يعتبر ابن سينا هذه الانواع بمثابة عناصر تقوم بها الصناعة الشعرية وتختص بها دون غيرها من الصناعات . صحيح انه يسلم بامكانية استخدام هذه العناصر في النثر ، لكنه يظل مقتنعا بان استخدامها الشعري هو الاصل الذي نبعت منه ، والذي ينبغي أن تظل على صلة وثيقة به ، ذلك لان هذه الانواع البلاغية ، تابعة اصلا من الطبيعة التخييلية للشعر ، فضلا عن انها هي التي توصل الفعل التخييلي الى متلقي القصيدة ، وتحدث فيه الاثارة التخييلية المطلوبة .

وعلى هذا الاساس يرى الشيخ الرئيس ان « استعمال الاستعارات والمجازات في الاقوال الموزونة اليق من استعمالها في الاقوال المنثورة ، ومناسبتها للكلام النثري المرسل اقل من مناسبتها للشعر »(٧٧) . واذا طبق هذا الحكم العام على الخطابة ظل جوهرة قائما ، وظل استخدام الاستعارة — مثلا — في الخطابة امرا ثانويا « وليعلم أن الاستعارة في الخطابة ليست على انها اصل »(٧٨) ومرد ذلك ان « الاصل في الخطابة ان تكون الالفاظ التي منها تتركب الخطابة الفاظا اصلية مناسبة ، وأن تكون الاستعارات وغيرها تدخل فيها كالابازير ،

وكذلك اللغات الغريبة ، وكذلك الالفاظ المختلفة على سبيل التركيب ، وهي الفاظ لم تستعمل في العادة على تركيبها ، وانما الشعراء ومن يجري مجراهم هم الذين يختلفون في تركيبها .... فان هذه مما ينفر عنها في الخطابة ، لانها احرى ان تستعمل في التخييل منها في التصديق »(٧٦) . ومعنى ما يقوله ابن سينا ــ كما افهم منه ــ ان على الخطيب ــ اذا استخدم الاستعارات ــ ان يقتصر منها على الواضح المعروف ، خاصة ان امثال هذه الاستعارات لفرط الشهرة ، كانها غير استعارات » وأما الاستعارات التي لم تذع ولم تتعارف ، فاكثرها منافية للخطابة ، وانما يجوز أن تختلف الاستعارات في الكلام الشعري »(٨٠) . وما يقال عن الاستعارة ينطبق على التشبيه لان « التشبيه يجري مجرى الاستعارة . والتشبيه نافع في الكلام الخطابي منفعة الاستعارة ، وذلك اذا وقع معتدلا ، فاما اصله فهو للشعر »(٨١) .

ان الحاح ابن سينا على ضرورة اقتصار الخطيب على الواضح من الاستعارات والمعروف ، ورفضه لاستخدام الاستعارات والتشبيهات الغريبة في الخطابة يرتد الى تصوره للفارق بين الشعر والخطابة . الخطابة عنده لايراد بها الا التصديق ولا تعتمد الا على المقدمات المقبولة لدى الجمهور وما دام الامر كذلك فان من المنطقي ان يراعي الخطيب هذه الخاصية فيها ، ويعتمد على المعروف الشائع الذي يمكن ان يقبله الجمهور ويفهمه حال استماعه اليه . اما الشعر فانه يهدف الى تخييل ، ولا يرتبط بالقريب المشهور مثل الخطابة ، بل ان الابتداع هو ما يطلب منه او كما يقول ابن سينا « بل المستحسن فيه المخترع والمبتدع »(٨٢) وعلى هذا كان الشعراء هم اول من اهتدى الى استعمال ما هو خارج عن الاصل « الذي كان بناؤهم فيه لا على صحة واصل بل على تخييل فقط »(٨٣) . ولما كان تخييلهم يعتمد على رشاقة التعبير في الكلام(٨٤) ، اصبح من المنطقي ان يتجنب الشعراء استعمال الالفاظ الموضوعة المباشرة في الشعر « ويحرصون على الاستعارات حرصا شديدا ، حتى اذا وجدوا اسمين للشيء ، احدهما موضوع ، والاخرين فيه تغيير ما ، مالوا الى المغير . مثلا : اذا كان شيء واحد يحسن ان يقال له : مستراح ، ويقال له مسكن ومبيت ، وكان تسميته بالمسكن اولى ، لانه مكان المرء ووطنه ، سموه بالمستراح ، لانه يدل على تغيير ما ، ويخييل راحة ما »(٨٥) .

لقد قرن ابن سينا التشبيه والاستعارة والمجاز بعملية التخييل ، وعدها بمثابة ادوات يتحقق بها ومن خلالها فعل التخييل ذاته ، ومن هذه الزاوية ذهب الى ما ذهب اليه من ان هذه الانواع اخص بالشعر وامس رحما به ، وقرر ما قرره من تحديد الفوارق بين استخدامها في الشعر وفي النثر او الخطابة . فعل ابن سينا كل ذلك ولا اظن ناقدا غيره قد حقق ما حققه .

ومن الممكن ان يكون ابن سينا قد افاد افكاره من الفارابي ، ومن الممكن ان يكون قد افادها من الاصول الفلسفية التي افاد منها الفارابي ، ومن الممكن ان تكون افكاره من وحي اجتهاداته ، كل ذلك امر محتمل ولكن اللافت أن احدا من اقرانه ــ في عهده او قبله ــ لم يعرض الافكار ذاتها بذات القدر من الوضوح والتفصيل . لقد قرن الفارابي ــ مثلا ــ الشعر بالتشبيه والتمثيل وقال « والتمثيل اكثر ما يستعمل انما يستعمل في صناعة الشعر ، فقد تبين أن القول الشعري هو التمثيل »(٨٦) وذهب ارسطو من قبل الى انه ينبغي ان نقلل من التشبيه والاستعارة في النثر لانهما اخص بالشعر(٨٧) وقال ان التشبيهات والكلمات المركبة المرتبطة بمواقف انفعالية متوترة اليق بالشعر منها بالخطابة ، لان ثمة شيئا ملهما في الشعر(٨٨) . ولكن ما تقع عليه عند الفيلسوفين ليس الا محض اشارات هي فضلا عن ندرتها لا نصادف فيها العمق الذي عرفناه عند الشيخ الرئيس الامر الذي يعطيه التفرد في المجال الذي نتحدث عنه .

التخييل الشعري عند ابن سينا عملية اثارة لصور ذهنية في مخيلة المتلقي او خياله كما انه اثارة لانفعالاته في نفس الوقت ، فالصلة بين المخيلة والانفعالات صلة وثيقة كما اسلفت . واذا كان الامر كذلك ، فمن الطبيعي ان يتوسل الشعر بلغة ذات طبيعة خاصة ، اعني لغة لا تهدف الى توصيل مفاهيم مجردة مثلما تفعل الفلسفة ، وانما يتوسل بلغة تثير الانفعالات ، وتتصل بالمشاعر والنزعات الانسانية ، وتثير صورا في مخيلة المتلقي ، توحي له او تدفعه ــ دون وعي ــ الى اتخاذ وقفة سلوكية يتطلبها منه الشاعر . وتكون الاستجابة للشعر كما يقول « من غير روية وفكر واختيار »(٨٩) .

ولقد كان ابن سينا حريصا على التفرقة بين الاقاويل لشعرية وغيرها من الاقاويل مما ادى به الالحاح على نقاء لغة الاقاويل الاخيرة من الاقاويل الشعرية ، لان مجالها ليس الانفعال والهوى بل العقل والروية ، وغايتها ليست الاثارة التخييلية بل ايقاع التعريف او التصديق او اليقين ، ومادتها

لايعتمد على ادراك الحس بل على ادراك العقل الخالص وقدرته على التجريد ، ولذلك حرص ابن سينا على نفي الاقاويل غير الشعرية واستبعادها من مجال الشعر(٩٠) . على اساس من تنافر طبيعتها مع طبيعة الشعر وخصائصه النوعية ، ان الشعر تخييل ، ومعنى ذلك انه ابعد ما يكون عن التجريد والحسية ، فالحسية هي الاساس الذي يقوم عليه كنشاط وليق الصلة بالمخيلة ، واثارة الانفعالات — ازاء الافكار — هي المعيار الذي يقاس به نجاح الشعر او فشله في تحقيق مهمته .

الاقاويل الشعرية — اذا — تقوم على مبدأين اثنين هما : « الانفعالية » و « الحسية » والانفعالية مبدأ يشير الى مهمة الشعر وقدرته على اثارة المتلقي ، كما يشير « الحسية » الى طبيعة المدركات التي تشكل مادة الشعر ومعانيه . واذا كانت الانفعالية تشير الى غاية الشعر باعتباره نشاطا تخيليا فان « الحسية » تشير الى مادة هذا النشاط ، اي صور المحسوسات التي اختزنتها القوة الحافظة او الذاكرة عند الشاعر ، بعد غياب المحسوسات ذاتها عن مجال الادراك . ويتضح مبدأ « الحسية » من خلال المقارنات المقررة التي يجريها ابن سينا بين الاقاويل الشعرية وما سواها ، او من خلال حديثه عن المحاكاة والمقارنة بين الاقاويل الشعرية وغيرها . ومن الافضل ان نقول ان طبيعة المحاكاة عند الشيخ الرئيس هي المقدمة المنطقية التي يبنى على اساسها مقارنته بين لغة الشعر وغيرها .

اذا كان التخييل الشعري قرين المحاكاة ومرادفا لها ، فان المحاكاة الشعرية لا تقتصر على تناول مادة الطبيعة خارج الانسان وحدها ، ورد افعاله الظاهرة فحسب ، وانما تتناول بالاضافة الى ذلك عالمه الداخلي بكل ما فيه من احاسيس وانفعالات وجدانية ، وعندما يقدم الشاعر هذه العوالم الداخلية او الخارجية للانسان او يحاكيها فان عليه ان يقدمها تقديما محسوسا عن طريق التخييل . وما يصنعه الشاعر في هذه الحالة لا يختلف عما يصنعه الرسام وان توسل احدهما بالظل واللون وتوسل الاخر بالكلمة . ان الشاعر عند ابن سينا « يجري مجرى المصور فكل واحد منهما محاك »(٩١) . وهذا فهم لابن سينا يدعمه قوله عن الشاعر « ويجب ان يكون كالمصور ، فانه يصور كل شيء بحسه ، وحتى الكسلان والغضبان . كذلك يجب ان تقع المحاكاة للاخلاق كما كان يقول اوميروس في بيان خيرية اخيلوس ، وينبغي ان يكون ذلك مع حفظ للطبيعة الشعرية وللمحسوس اللامعروف على حال الشعر »(٩٢) . ومعنى ما يقوله ابن سينا ان الشاعر يعتمد في نقل العالم وتقديمه للمتلقي على مادة ذات صلة بالحواس ، فهي مرتبطة باحساساته ، وهي تخاطب احساسات المتلقي ، ومن هنا فان الشاعر عندما يقوم بفعل المحاكاة سواء كانت لمعنوية مجرد او لمادي محسوس — فانه — مثل الرسام — يخاطب الاحساسات والمتخيلة ، ويجسم الافكار او الاشياء في اشكال محسوسة يمكن رؤيتها اما عن طريق العين الباصرة كما في حالة الرسام واما عن طريق عين العقل او المخيلة كما في حالة الشاعر .

يمكن للشاعر بطريقته الحسية في التقديم ونجاحه في صياغة مادته ان يحدث تاثيرا في نفوس متلقية ، ويمكن للشاعر ان يوقع المحاكيات في اوهام الناس وحواسهم بطريقة تجعلهم ينفعلون اشد الانفعال ، بل ان براعته في ايقاع المحاكيات وصياغتها تجعلهم يلتذون بالقبيح ويرون فيه جمالا لم يكن قائما من قبل ، وليس ادل على ذلك من ان الناس « يسرون بتامل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة ، والمتقذذ منها ، ولو شاهدوها انفسها لتنكبوا عنها ، فيكون المفرح ليس تلك الصورة ولا المنقوش ، بل كونه محاكاة لغيرها اذا كانت اتقنت »(٩٣) . وجلي ان علة اللذة التي يستشعرها المتلقي في هذه الحالة لا ترجع الى قبح الشيء المحاكي او حسنه في ذاته ، بل ترجع الى حسن المحاكاة ذاتها ، والى ان هذه الاشياء التي يحاكيها الشاعر « حسنه المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها بها(٩٤) . ومعنى ما يقوله ابن سينا ان المحاكاة او التخييل سواء كانت لشيء محسوس او لفكرة مجردة ، فهي حسية بالضرورة ذلك لانا اذا دخلنا نطاق التخييل فلابد ان نتوسل بكل ما هو حسي والا خرجنا عن جوهر الشيء وحقيقته النوعية .

ان الاقاويل غير الشعرية — اساسا — لغة تجريد ، تهدف الى ايصال مباشر لمجموعة من الحقائق او القضايا ، وبالجملة الى تعريف او تصديق(٩٥) ، يتوصل اليها الذهن من خلال عمليات تجريد او قياس او استقراء بينة ولذلك يمكن الاكتفاء بالكلمات في دلالتها المعجمية ، ويمكن الاستعانة عن الكلمات برموز رياضية او جبرية مصمتة الدلالة ، فردية الاشارة ، اما لغة الشعر فهي حسية ، لا تصبح فيها الكلمات مجرد اشارات او علامات ، وانما تصبح مجموعة من « المثيرات الحسية » تثير في ذهن المتلقي صورا واحساسات ، وتحرك انفعالاته ومشاعره ، وتصل به اما الى

تنفر عن شيء او ترغب فيه » وبالجملة تبش او بسط »(٩٦) .

اذا كانت اداة الشعر منبثقة عن طبيعته الحسية فانها متصلة بغائيته اشد اتصال واوثقة ، انها لغة انفعالية تجعل المتلقي يقف ضد الموضوع المخيل او معه ، او على الاقل ينفعل بحسن محاكاته « وقد ينتفع بالالفاظ الانفعالية والخلقية انتفاعا شديدا ، وذلك حين يراد ان يثار انفعال ، فتكون الالفاظ المثيرة للأنفة الواضحة صالحة لاثارة الغضب . واما الالفاظ المستقبحة للفواحش والاثام ، فانما ينتفع بها حين يزهد في القبائح . وينتفع بالمدجيات للاستدراج ، وبالذميات والمؤذيات عند الغم »(٩٧) .

وما يقول ابن سينا في هذا المجال جديد كل الجدة في تاريخ الموروث النقدي حتى عهده ، قد نجد جذورا لبعض افكاره عند سابقيه ، ولكننا لن نجد هذا التناغم والتوافق في التفكير ، والعمق في التامل ، والتكامل النظري الذي يجعل حسية الشعر وانفعالية جانبا من تصور عام شديد الاتساق والمنطقية ، وفي ذلك تكن اصالة الناقد بحق ، بغض النظر عن اتفاقنا معه او اختلافنا وايساه .

وما يقوله ابن سينا عن حسية الشعر وانفعاليته يمكن ان نقع على مثيل له في النقد المعاصر ، ورغم الخطورة التي تنطوي عليها المقارنة بين ناقد قديم وناقد معاصر باعتبار انها تهمل كثيرا من عناصر الاختلاف والتمايز فاننا يمكن ان نجد تشابها لافتا بين مفهوم هيوم — مثلا — عن طبيعة اللغة الشعرية ومفهوم ابن سينا على النحو الذي تدمنا .

يرى هيوم أن لغة الشعر ليست لغة تجريد ، ولكنها بصرية محسوسة ، تجسم دائما الاحساسات ، وترمي الى جعل المتلقي يرى باستمرار شيئا فيزيقيا ، لتمنعه من الانزلاق الى عمليات التجريد والتي تؤدي اليها لغة غير الشعر. وحتى يحقق الشعر هذه المهمة فانه يختار الصور الجديدة لا لمجرد جدتها . او لاننا قد برمنا بالقديم منها ، وانما لان القديم توقف عن ايصال شيء فيزيقي ، واصبح محض اشارات مجردة . ان الشاعر فيما يقول هيوم يسعى دائما لاستحضار صور فيزيقية ، وليس السبيل الى ذلك الا الصور الجديدة التي تمكن المتلقي من الاحساس بالاشياء ، وتنقل اليه حدة انطباع الشاعر عنها ، بعكس النثر الذي تفر منه دائما المعاني المحسوسة البصرية ، ولا يشغل المتلقي ازاءة الا بالوصول المباشر الى الفكرة التي يحملها . مثل الشعر في ذلك — فيما يرى هيوم — مثل من ياخذك في جولة متانيه على الاقدام يطوف بك في كل مكان ، ويتوقف بك عند كل ركن ، ويجعلك دائما في حضرة المشاهد نفسها . اما النثر فانه بمنزله قطار سريع يصل بك الى الغرض دون ان يتيح لك التوقف او التاني ازاء الاشياء التي تمر بك(٩٨) . هذه النظرة — فيما يتصل بالطبيعة الحسية للغة الشعر — تتشابه مع نظرة ابن سينا الى طبيعة اللغة الشعرية ، ذلك ان الاساس الحسي الذي يوكد عليه هيوم هو الذي عليه الح ابن سينا . صحيح ان ثمة اختلافات بين الناقدين في التصور العام للشعر ، فهيوم يربط اللغة الشعرية بالحدس ، ويجعل الصورة الشعرية طرازا خاصا في الادراك واسلوبا فريدا لا يمكن الاستغناء عنه في اكتشاف نوع فريد من المعرفة — وهذه كلها افكار ما كان يمكن ان تجول في ذهن الشيخ الرئيس لاختلاف الاطار الحضاري والمهاد الفكري الذي ينطلق منه . ولكن الحاح هيوم على الطبيعة الحسية للغة الشعر يجعله قريبا من ابن سينا في هذا الجانب .

وما يلح عليه هيوم هو الذي يلح غير واحد من اقرانه النقاد المعاصرين لقد ذهب بعضهم الى ان الشعر ينبغي الا يعتمد في ايصال مغزاه على الاسلوب المجرد ، بل عليه بدلا من ذلك الاعتماد على الصور الحسية(٩٩) . ولكن ينهض الشعر بمهمته — عند فريق ثان — عليه أن يحول المعاني المجردة الى هيئات واشكال تنتقل بالحواس(١٠٠) ، ولغة الشعر — في راي طائفة ثالثة — لا تبلغ لب الاشياء الا بعالم البصر عالم الشكل(١٠١) .

لقد الح الجميع على الطبيعة الحسية للغة الشعرية ، بل ان المزالق التي ادى اليها الالحاح على الحسية عندهم موجودة عند ابن سينا . لقد قيل ان النفور من التجريد غير مفيد في ادراك انواع من الشعر العظيم يقوم على التجريد لا الحسية(١٠٢) وقيل — ايضا — ان الالحاح على فكرة التقديم الفيزيقي للاشياء ، يحول الشعر الى مجرد محاكاات سلبية ردئية ، وان الالحاح على البصرية يضيق مجالات التصوير في الشعر الى اقصى مدى ، فضلا عن انه يمكن ان يودي الى عدم فهم الصور الشعرية التي لا ينطبق عليها هذا المفهوم . ويمكن بيسر أن نقع على ما يشاكل هذه المزالق عند ابن سينا ، فالالحاح على الحسية مرتبط عنده — بالالحاح على نظرية المحاكاة ، مما

ادى به الى افتراض التطابق الكامل بين الصورة الذهنية واصلها الحسي الذي نبعت منه ، ولهذا تحدث ابن سينا عن ضرورة الاستقصاء لصفات الموضوع المحكي او المخيل ، بل ان تركيزه على ربط العناصر الحسية في الشعر بالمحاكاة ادى به الى الغاء الحدود الفاصلة بين الشعر والرسم . وهذه نتائج ادت الى الالحاح على البصرية ، وضرورة الرؤية الواضحة ، وطلب التشابه والتماثل بين صور المحاكاة والاصل المحكي . وكلها امور يمكن ان تعوق عملية تذوق الشعر وتفهم طبيعته واهميته .

ان الشعر يستند الى اساس حسي متين ، ولابد من التسليم بذلك طالما كانت مدركات الحس هي المادة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه ، وكل اثر من آثار الفن — فيما يقال — ليس الا تعبيرا بلغة الحسية عن معنى رفيع(١٠٢) . ولكن هذه الحسية لا تعني الانحصار في حاسة بعينها ، ولا تعني محاكاة الاحساسات بصورة عامة ، فهذا يجعل الشعر طرازا رديئا من طرز المحاكاة ، وذلك ما يجعل بعض المحدثين يرى ضرورة فهم الشعر على انه محتوى لفكر يتركز فيه الانتباه على خاصية حسية ما . عوضا عن فهمها على انها نسخة مادية او انعكاس حرفي لشيء من الاشياء(١٠٤) .

ان الشعر نتاج لفاعلية الخيال ، وفاعلية الخيال لا تعني نسخ العالم او نقله ، وانما تعني اعادة تشكيل علاقات العالم الخارجي والجمع بين عناصره المتضادة او المتباعدة في وحدة . هذه الحقيقة ان ادركناها ادركنا ان حسية الشعر ليست من قبيل النسخ للمدركات السابقة ، وانما هي اعادة تشكيل لها بطريقة فريدة في تركيبها ، الى الدرجة التي تجعل الشعر قادرا على ان يجمع الاحساسات المختلفة ويمزج بينها ، ويؤلفها في علائق لا توجد خارج صوره ، ولا يمكن فهمها او تصويرها الا بتفهم طبيعة الخيال الشعري ذاته باعتباره نشاطا ذهنيا خلاقا ، يتجاوز حاجز المدركات الحرفية ، ويجعلنا نستشعر حالة جديدة من الوعي والادراك كما اسلفت .

واذا جاز لنا — في النهاية — ان نجمل الافكار المتقدمة في قول جامع كلي يدل على تصور ابن سينا للفن الشعري مقدرين لما تحمله مثل هذه الاقوال الكلية من تجوز وتسمح خصوصا اذا اخرجناها من لغة اصحابها لصوغها في عبارات قريبة الى عرف العصر ، فان لنا ان نقول : الشيخ الرئيس قد تصور طبيعة العمل الشعري في هياة المعاني لا في مادتها « تخييل » وتصور مهمته او « تعجيب » وتصور لغته على انها وثيقة الاتصال بطبيعته وغائيته « انفعالية » ، وتصور النص نفسه — بالتالي — على انه كل متكامل ولكنه متداخل .

X X X X X X X X

مصادر البحث ومراجعه

١ — عدد هذه القوى عند ابن سينا هو بعينه العدد الموجود عند الفارابي بل ان ابن سينا يكاد ينقل عبارات الفارابي نقلا حرفيا دون تعديل او تغير جوهرين ، مما يشي بالتفات الشيخ الرئيس الى المعلم الثاني وتأثره به . راجع لتوضيح ذلك كتاب الفارابي الفصوص : مطبعة دائرة المعارف العثمانية ، حيدر اباد الدكن ، الطبعة الاولى ١٣٤٦هـ/١٩٢٦م : ١٢ .

٢ — القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا ، تحقيق جورج قنواتي وسعيد زايد ، الهياة المصرية العامة للكتاب ، ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م : ٣٦ وقارن بما اورده المؤلف نفسه في كتاب رسائل ابن سينا ، نشر حلمي ضياء اولكن ، استانبول ١٩٥٣ ، ٢ : ١١٧ وبما اورده المؤلف نفسه في كتاب عيون الحكمة ، نشر حلمي ضياء اولكن ، استانبول ، ١٩٥٣ : ٣٢ .

٣ — القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ١٤٧ .

٤ — محمد عثمان نجاتي : الادراك الحسي عند ابن سينا ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية ، ١٩٦١ م ، ١٦٣—١٧٠.

٥ — القسم الخاص بالطبيعيات من كتاب النجاة ، مطبعة السعادة بمصر ، الطبعة الثانية ، ١٣٥٧هـ/١٩٣٨ : ١٦٣ وقارن بما اورده المؤلف نفسه في القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ٣٦ .

٦ — القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ٣٦ وقارن بما اورده المؤلف نفسه في رسائل ابن سينا : ٢ : ١١٧ .

٧ — القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ٣٦ — ٣٧ وقارن بما اورده المؤلف نفسه في هدية الرئيس للامير نوح بن منصور الساماني وهي مبحث عن القوى النفسانية او كتاب في النفس على سنة الاختصار ، ضبط وتصحيح كونيليوس فنديك ، مطبعة المعارف بمصر ، ١٣٢٥هـ:٥٢.

٨ — القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ١٦٢ .

٩ — المصدر نفسه : ١٧٤ .

١٠- المصدر نفسه : ١٧٤ وانظر محمدعثمان نجاتي : الادراك الحسي عند ابن سينا : ١٧٩ وقارن بجابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة ، ١٩٧٤ : ٣٨ .

١١- القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ١٧٤ .

١٢- عيون الحكمة : ٣٣ .

١٣- القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ١٤٩ .

١٤- الادراك الحسي عند ابن سينا : ١٩٠ وراجع القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ١٦٤ .

١٥- الادراك الحسي عند ابن سينا : ١٩٠ وراجع القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ١٧٤ .

١٦- الاشارات والتنبيهات : تحقيق سليمان دنيا ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية : ٤ : ١٢٠ .

١٧- القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ١٥٠ وقارن بما اورده المؤلف نفسه : رسائل ابن سينا : ٢ : ١٢٠ - ١٢١ .

١٨- راجع المدينة الفاضلة : دار العراق ، بيروت ، ١٩٥٥ : ٥٣ ، ٨٠ .

١٩- راجع كتاب النفس لارسطو المنسوب الى اسحق بن حنين المنشور ضمن تلخيص كتاب النفس لابن رشد ، تحقيق فؤاد الاهواني ، النهضة المصرية ، ١٩٥٠ : ١٦٢ ، ١٧٢ .

٢٠- تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات ، طبعة الجوائب ، القسطنطينية ، ١٢٩٨هـ : ٤٤ .

٢١- الاشارات والتنبيهات : ٢ : ٣٦٨ - ٣٧٠ .

٢٢- القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ٥٥ وقارن بما اورده المؤلف نفسه : التعليقات : تحقيق عبدالرحمن بدوي ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ : ٨٠ وانظر رسائل ابن سينا : ٢ : ١٢٢ .

٢٣- عيون الحكمة : ٣٦ .

٢٤- القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ١٥٥ .

٢٥- المصدر نفسه : ١٥٤ .

٢٦- المصدر نفسه : ١٥٩ .

٢٧- المصدر نفسه . ١٦٠ .

٢٨- المصدر نفسه . ١٦٠ .

٢٩- المصدر نفسه : ٤١ .

٣٠- المصدر نفسه : ١٥٤ .

٣١- المصدر نفسه : ٣٦ .

٣٢- راجع كتاب ارسطوطاليس في النفس : ١٠٧ ، ١٢٤ .

٣٣- راجع في الترجمة الاولى : كتاب ارسطوطاليس وفص كتابه في النفس تحقيق عبدالرحمن بدوي ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٤م ، ٧١ - ٧٢ ، ٨٢ وراجع في الترجمة الثانية : كتاب النفس لارسطوطاليس : ١٧٣.

٣٤- كتاب ارسطوطاليس وفص كتابه في النفس : ٨٠ وقارن بما اورده محمد عثمان نجاتي : الادراك الحسي عند ابن سينا : ٢٠٥ ، ٢٠٦ .

٣٥- M.W. Bundy, The Theory of imagaine-tion in classical and mediaevel thought, Univ. of Illinois, 1977 p. 70.

٣٦- رسالة حي بن يقظان : تحقيق احمد امين ، دارالمعارف بمصر ، بدون تاريخ : ٤٤ .

٣٧- دراسات في الادب العربي: ترجمة احسان عباس واخرين، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٥٩م : ٩ .

٣٨- القسم الخاص بالنفس من كتاب الشفا : ١٥٤ .

٣٩- محمد عثمان نجاتي : الادراك الحسي عند ابن سينا : ٤٤.

٤٠- راجع - مثلا - قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق س. أ. بونيباكر ، مطبعة بريل ، ليدن ، ١٩٥٦ : ١٣١، والامدي : الموازنة بين ابي تمام والبحتري ، تحقيق السيد احمد صقر ، دار المعارف ، مصر ١٩٦١م : ١ : ١٩٥ وابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ،تحقيق عبد المتعال الصعيدي ، مكتبة صبيح ، القاهرة ، ١٩٦٩م ، ٢٢٤ - ٢٢٥ وعبدالقاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ، تحقيق هـ . ريتر ، مطبعة وزارة المعارف ، استانبول ، ١٩٥٤ : ١٥٤ - ١٥٩ .

٤١- راجع لمزيد من توضيح هذه الابعاد ولمعرفة ابعاد اخرى، شكري عياد ، كتاب ارسطوطاليس في الشعر، دارالكاتب العربي ، القاهرة ، الطبعة الاولى ، ١٣٨١هـ/١٩٦٧م : ٢٠٨ - ٢١٣ وقارن بجابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ١٨٩ ، وانظر الاشارات والتنبيهات ١٠ : ٥١١ - ٥١٢ .

٤٢- فن الشعر ضمن كتاب ارسطوطاليس في الشعر ، تحقيق عبدالرحمن بدوي ، النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٥٢ : ١٦١ .

٤٣- الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم ، المطبعة الاميرية بالقاهرة ، ١٣٧٢ هـ/١٩٥٤م : ٢٠٣ .

٤٤- راجع لارسطو The Art of Rhetoric, London, 1947, P. 367-381
وقارن بما اورده متى في كتاب ارسطو طاليس في الشعر: ٦٦-٦٧ ، وانظر ارسطوطاليس ، الخطابة ، الترجمة العربية القديمة ، تحقيق عبدالرحمن بدوي ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٩ : ١٩٥ - ١٩٦ وبما اورده الفارابي في رسالة في قوانين صناعة الشعراء ضمن كتاب « فن الشعر » لارسطوطاليس : ١٥٥ - ١٥٦ .

٤٥- كتاب المجموع : ٢٠ نقلا عن جابر العصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ١٩٠ .

٤٦- القسم الخاص بالشعر من كتاب الشفا ، تحقيق عبدالرحمن بدوي ، القاهرة ، ١٢٨٦هـ/١٩٦٦م : ٣٢.

٤٧- كتاب المجموع : ٢١ .

٤٨- المصدر نفسه : ١٥ .

٤٩- القسم الخاص بالشعر من كتاب الشفا : ٢٤ .

٥٠- كتاب المجموع : ٢٢ .

٥١- النجاة : ٦٤ .

٥٢- عيون الحكمة : ١٢ .

٥٣- مسكويه : كتاب السعادة ، المدرسة الصناعية الالزامية، القاهرة ، ١٩١٧ : ٦٣ - ٦٤ .

٥٤- عيون الحكمة : ١٢

٥٥- القسم الخاص بالشعرمن كتاب الشفا : ٥٥ .

٥٦- المصدر نفسه : ٥٤ .

٥٧- ديفيد ديتشس : مناهج النقد الادبي ، ترجمة محمد يوسف نجم ، دار صادر بيروت ، ١٩٦٧ : ٦٨ - ٧١ .

٥٨ـ عيون الحكمة : ١٢ .
٥٩ـ القسم الخاص بالشعر من كتاب الشفا : ٢٤ .
٦٠ـ المصدر نفسه : ٣٤ .
٦١ـ المصدر نفسه : ٣٤ .
٦٢ـ راجع لمعرفة تلك الطرق جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ٤٠٤ وما بعدها .
٦٣ـ الخطابة : ٨٨ ـ ٨٩ .
٦٤ـ Aristotle, The Art of Rhtoric, PP. 97-98.
٦٥ـ ارسطوطاليس : الخطابة،الترجمة العربية القديمة:٤١.
٦٦ـ القسم الخاص بالشعر من كتاب الشفا : ٣٢ .
٦٧ـ المصدر نفسه : ٣٥ .
٦٨ـ شكري عياد : كتاب ارسطوطاليس في الشعر :١٤٢ـ١٤٤.
٦٩ـ المرجع نفسه : ٢١١ .
٧٠ـ القسم الخاص بالشعر من كتاب الشفا : ٧٢ .
٧١ـ الخطابة : ٢٠٣ .
٧٢ـ المصدر نفسه : ١٩٩ .
٧٣ـ فن الشعر : ١٦٨ .
٧٤ـ المصدر نفسه : ١٦٨ .
٧٥ـ المصدر نفسه : ١٧١ .
٧٦ـ كتاب المجموع : ١٦ .
٧٧ـ المصدر نفسه : ١٨ ـ ٢٠ .
٧٨ـ الخطابة : ٢٠٣ .
٧٩ـ المصدر نفسه : ٢٠٣ .
٨٠ـ المصدر نفسه : ٢٠٤ .
٨١ـ المصدر نفسه : ٢٠٧ .
٨٢ـ المصدر نفسه : ٢١٢
٨٣ـ عبدالرحمن بدوي : ارسطوطاليس فن الشعر: ١٦٣.
٨٤ـ الخطابة : ٢٠٠ ـ ٢٠١ .
٨٥ـ المصدر نفسه : ٢٠٢ .
٨٦ـ المصدر نفسه : ٢١٧ .
٨٧ـ عبدالرحمن بدوي : ارسطوطاليس فن الشعر : ١٥١ .
٨٨ـ Aristotle. The Art at Rhetoric, 367.
٨٩ـ Ibid, P. 381.
٩٠ـ فن الشعر : ١٩٥ ، ١٩٦ وقارن بما اورده المؤلف نفسه في الخطابة ١٩٩ ـ ٢٠٠ ، ٢٠٣ ـ ٢٠٤ .
٩١ـ فن الشعر : ١٩٦ .
٩٢ـ المصدر نفسه : ١٨٩ .
٩٣ـ المصدر نفسه : ١٧١ ـ ١٧٢ .
٩٤ـ المصدر نفسه : ١٧٩ .
٩٥ـ الخطابة : ١٠٣ ـ ١٠٤ .
٩٦ـ النجاة : ٦١ ـ ٦٤ .
٩٧ـ المصدر نفسه : ٦٤ .
٩٨ـ الخطابة : ٢١٩ .
٩٩ـ T.E. Hulme: Speculation, London, 1960. PP. 134-135.
١٠٠ـ اليزابث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة محمد ابراهيم الشوش مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦١ : ١٠٨ .
١٠١ـ عبدالرحمن بدوي : الشعر الاوربي المعاصر . مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٥ : ٧٢ .
١٠٢ـ لويس هورتيك : الفن والادب ، ترجمة بدرالدين قاسم الرفاعي ، وزارة الثقافة دمشق ، ١٩٦٥ : ١٩ .
١٠٣ـ I.A. Rhchards, The Philosophy of Rhetoric, New York, 1967 P. 128.
١٠٤ـ R.H. Fogle: The Imagery of Keats and shelley, A comparative study New York, 1967, pp. 5-7.
١٠٥ـ ج.م.جويو . مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة سامي الدوري ـ مطبعة الاعتماد ، مصر ، ١٩٤٨ :٧٢.
١٠٦ـ J. E. Downey: Creative Imagintion, London, 1929, pp. 21.